APERÇU

SUR LES

PROGRÈS DE LA TYPOGRAPHIE

DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE

ET SUR L'ÉTAT ACTUEL

DE L'IMPRIMERIE DE PARIS

PAR

F. A. DUPRAT

Chevalier de la Légion d'honneur
Ancien Chef du service de l'Administration à l'Imprimerie impériale



PARIS

AUGUSTE AUBRY, LIBRAIRE

16, RUE DAUPHINE

1863

APERÇU

SUR LES

PROGRÈS DE LA TYPOGRAPHIE.

Extrait du *Bulletin du Bouquiniste*.

Tiré à cent exemplaires.

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS,
55, quai des Augustins.

APERÇU

SUR LES

PROGRÈS DE LA TYPOGRAPHIE

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE

ET SUR L'ÉTAT ACTUEL

DE L'IMPRIMERIE DE PARIS

PAR

F. A. DUPRAT

Chevalier de la Légion d'honneur
Ancien Chef du service de l'Administration à l'Imprimerie impériale



PARIS

AUGUSTE AUBRY, LIBRAIRE

16, RUE DAUPHINE

1863

APERÇU

SUR LES

PROGRÈS DE LA TYPOGRAPHIE

DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE.



Au temps où François I[er] instituait des imprimeurs royaux qu'il encourageait par sa munificence, la typographie fit des progrès rapides, grâce au zèle et au talent des Simon de Colines, des Geoffroy Tory, des Garamond, des Estienne, des Turnèbe, des Vascosan, et de tant d'autres imprimeurs du XVI[e] siècle, qui apportaient avec passion leur vaste érudition et les soins les plus minutieux dans l'exécution des livres dont ils enrichissaient nos bibliothèques : correction irréprochable des textes, beaux caractères, netteté de l'impression, encre noire et luisante, papier nerveux et durable, telles sont les qualités qui se font remarquer dans les éditions publiées par ces illustres typographes.

Cet amour de l'art se perpétua jusqu'à la révolution française, époque à laquelle Louis XVI consacra la liberté de la presse par sa déclaration du 23 juin 1789[1], et où tout individu, en payant patente, put se faire imprimeur. Mais cet état de choses, dangereux pour l'ordre public, et qui eût amené infailliblement la ruine de l'imprimerie, ne fut heureusement que passager, le nombre des imprimeurs de Paris ayant été réduit à soixante par un décret impérial du 5 février 1810[2].

[1] Il n'y avait à Paris, en 1789, que trente-six imprimeurs; mais l'Assemblée nationale ayant supprimé, en 1791, les maîtrises, les jurandes et toutes les corporations professionnelles, on en comptait plus de quatre cents en 1795.

[2] Ce nombre fut porté à quatre-vingts par un décret du 11 février 1811, qui rétablissait en même temps la censure. Aujourd'hui, le nombre des imprimeurs de Paris est de quatre-vingt-cinq, par suite de l'annexion de l'ancienne banlieue.

Néanmoins l'Empire, entraînant toutes les idées vers la gloire des armes, devint peu favorable au progrès de la typographie : ce ne fut que dans les premières années de la Restauration, qui fit revivre à l'ombre de la paix le goût des études et le besoin des livres, que l'imprimerie, cet ingénieux auxiliaire des lettres, soutenue par les efforts des Didot, des Renouard, des Crapelet, des Rignoux, et de quelques savants libraires, prit un nouvel essor et retrouva son ancien lustre. Les caractères latins, dont les formes avaient été successivement améliorées depuis François Ier [1], notamment sous Louis XIV, par Grandjean, Alexandre et Luce, graveurs du roi; sous Louis XV, par Fournier jeune; sous Louis XVI, la République [2] et l'Empire, par Ambroise, Firmin et Pierre Didot, reçurent de nouveaux perfectionnements, auxquels contribuèrent Jules Didot, Molé, Marcellin Legrand, Jacquemin et quelques autres graveurs de cette époque, et qui élevèrent la gravure typographique au plus haut degré de l'art.

Alors se produisirent de nombreux et magnifiques ouvrages qui rappelèrent les plus beaux jours de la librairie française.

Indépendamment des améliorations apportées par Firmin Didot dans les formes des types latins, cet artiste enrichit, en 1806, la typographie de caractères calligraphiques qui furent regardés comme des chefs-d'œuvre, et remplacèrent les caractères dits *financières*, encore en usage à la fin du XVIIIe siècle.

C'est aussi Firmin Didot qui, avec le concours d'Héran, dota, en 1796, l'imprimerie d'un procédé de stéréotypage consistant à fondre en métal très-dur, composé d'un alliage de plomb, de cuivre et d'étain, des lettres moins hautes de tige que celles ordinairement en usage [3], puis à enfoncer au balancier les pages composées avec ces caractères dans une plaque de plomb, d'où l'on retirait un cliché de cette page entière sur lequel on imprimait [4].

[1] Voir l'état comparatif placé à la fin de notre ouvrage intitulé : *Histoire de l'Imprimerie impériale de France*, 1861. In-8. Librairie de Benjamin Duprat.

[2] Ce fut sous la République, c'est-à-dire en 1798, 1799 et 1801, que Pierre Didot publia ses belles éditions in-folio du *Virgile*, de l'*Horace* et du *Racine*, imprimées avec les types gravés par Firmin Didot, son frère. Ces types ont été jugés le *nec plus ultra* de la perfection par les membres du jury de Londres en 1851.

[3] La *hauteur en papier* des caractères ordinaires est de dix lignes et demie du pied de roi.

[4] Voir *Essai sur la Typographie*, par Ambroise-Firmin Didot. 1851.

C'est encore cet éminent artiste qui exécuta, en 1818, des cartes géographiques imprimées typographiquement, et qui obtinrent l'assentiment de l'Académie des sciences.

La typographie est redevable à lord Stanhope d'un second procédé de stéréotypage au moyen du moulage en plâtre. Ce procédé, introduit en France en 1818, n'a rien de supérieur, pour la netteté des empreintes, à celui de Firmin Didot, mais il l'emporte sur celui-ci en simplicité et en économie[1]. Aussi est-il employé généralement depuis cette époque par les fondeurs et imprimeurs de Paris.

Il existe, en outre, un troisième procédé de stéréotypage inventé en 1846 par M. Daulé, et qui consiste à substituer au plâtre des moules composés de deux feuilles de papier entre lesquelles est étendue une couche de blanc d'Espagne; ces moules ou *flancs* s'enfoncent sur l'œil des lettres d'une page au moyen d'un frappage avec une brosse. Lorsque ces flancs ont été séchés sur la page même dont ils ont pris l'empreinte, ils sont placés dans une boîte que l'on plonge ensuite dans une chaudière où le métal est en fusion. Le cliché qu'on en retire est moins parfait que par le moulage en plâtre, mais le procédé est aussi moins coûteux que ceux que nous venons de rappeler.

Ajoutons à l'énumération de ces moyens nouveaux de la typographie, que la presse en fonte dite *Stanhope*, du nom de son inventeur, introduite en France en 1818, tout en rendant moins fatigant et plus rapide le travail des ouvriers imprimeurs, a permis d'apporter dans le tirage une perfection qu'on n'obtenait qu'à force de temps et de soins avec l'ancienne presse à jumelles en bois et à nerfs, dite *hollandaise*, en usage depuis trois siècles.

Cette presse fut elle-même perfectionnée en 1783, par M. Anisson-Duperon, alors directeur de l'Imprimerie royale, et qui périt révolutionnairement au mois de floréal an II.

Frappé des vices que renfermait la construction de la presse typographique, laquelle eut pour origine le pressoir domestique, M. Anisson rechercha, en homme pratique et en artiste habile, le moyen de l'améliorer, et fit établir à ses frais, par un nommé Génard, alors mécanicien de l'Imprimerie royale, une presse nouvelle dont il publia la description sous le titre de : *Premier mémoire sur l'impression en lettres, suivi de la description d'une nouvelle presse exécutée pour le service du roi.* Cette presse existe à l'Imprimerie impériale.

Les principales modifications que reçut la presse Anisson furent une disposition nouvelle introduite dans la vis de pression, le remplace-

[1] Voir *Essai sur la Typographie*, déjà cité.

ment des nerfs qui soutenaient la platine en bois et à deux coups des anciennes presses par des branches en fer qui assuraient son aplomb, et le remplacement de cette platine par une platine en cuivre et à un seul coup, au moyen de laquelle chaque feuille de papier s'imprime in-plano d'un seul mouvement du barreau.

La tablette en bois qui existait entre les jumelles de la presse fut supprimée et remplacée par un collier en fer dans lequel passait l'arbre de la vis correspondant au sommier supérieur et à la platine. Ce qui fit donner à cette presse et à toutes celles fabriquées par Génard pour le service de l'imprimerie du *Bulletin des lois*, établie en 1794, le nom de *presses à collier*.

Une seconde presse également en fonte, comme celle de Stanhope, dite *Columbian*, et inventée à Philadelphie par George Clymer, fut importée en France en 1819. Dans cette presse, qui est moins légère et par conséquent moins active que celle de Stanhope, le système de la vis est remplacé par une combinaison de leviers ajoutés au barreau.

Ce fut en cette même année que Henri Didot inventa son moule polyamatype, pour lequel il obtint la médaille d'or.

C'est encore en 1819 que M. Gannal, chimiste distingué, inventa les rouleaux dits *gélatineux*, qui remplacèrent avec un grand avantage les balles dont on se servait depuis les premiers temps de l'imprimerie.

Ces balles étaient des instruments avec lesquels on appliquait l'encre sur les caractères; elles étaient formées d'une espèce d'entonnoir en bois, dont le creux était rempli de laine que recouvrait une double peau de mouton ou de chien corroyée, et fixée avec de petits clous à l'extérieur de l'orifice. L'invention de la presse mécanique, pour laquelle l'usage des balles[1] devint impossible, suggéra celle des rouleaux. Ces instruments sont des cylindres en bois, recouverts d'une composition de colle-forte et de mélasse parfaitement élastique. Quelques améliorations ont été apportées dans leur fabrication, particulièrement par MM. Royol et Dépierris, ouvriers imprimeurs.

La presse mécanique, construite en Angleterre par MM. Applegath et Cowper, et importée en France en 1823, est sans contredit une des plus merveilleuses inventions des temps modernes. Cet instrument produit, par jour, en moyenne, le travail de six presses à bras, ou dix-huit mille de tirage environ, et le double s'il est de double format. Il existe même, à Londres, une presse mécanique à cylindres ver-

[1] On dit : « Je suis enfant de la balle, » pour dire qu'on est fils d'imprimeur et élevé dans l'imprimerie.

ticaux de l'invention de ces ingénieurs, qui imprime le journal *le Times* au nombre de dix mille exemplaires par heure, nombre qui pourrait être porté jusqu'à onze ou douze mille en donnant plus d'activité au moteur.

Nul doute que cette invention ne soit un progrès immense pour la publicité; mais, quelques soins que puissent apporter d'habiles conducteurs de ces machines automatiques dans ce qu'on appelle, en termes d'imprimerie, *la mise en train*, il nous paraît difficile d'obtenir mécaniquement, sous le rapport de l'art, et pour des travaux de grand luxe, des résultats aussi parfaits que ceux de la presse Stanhope, mue par des ouvriers exercés et capables.

Nous devons toutefois reconnaître que la presse mécanique a produit, à force de soins, quelques ouvrages qui honorent la typographie, tels que *la Touraine*, publiée par M. Mame; l'*Horace*, publié par M. Ambroise-Firmin Didot; *les Galeries publiques de l'Europe*, publiées par M. Armengaud et imprimées par M. Jules Claye, etc.

La presse mécanique est donc, nous le répétons, un véritable progrès, quant à la rapidité d'exécution, et, par conséquent, au prix de *revient* de la main-d'œuvre; mais elle est en même temps, il faut le dire, une dégénération de l'art.

Qu'il nous soit permis de faire observer, en outre, que ces machines, au lieu de favoriser les intérêts des imprimeurs, s'ils eussent su en tirer un parti avantageux, sont devenues, au contraire, une des causes de leur ruine et du mauvais état de l'imprimerie parisienne, par la concurrence désastreuse qu'elles encouragent, et contre laquelle leur privilége devrait les garantir. Ils ne font peut-être pas assez attention à la réduction considérable qu'amène sur la quotité des étoffes et bénéfices, ordinairement de 50 pour 100, taux déjà insuffisant[1],

[1] Le taux des étoffes et bénéfices était, il y a quarante ans, de 75 à 100 pour 100.

« Un imprimeur qui travaille à 50 p. 0/0 et à terme est sûr d'une ruine inévitable; elle sera plus ou moins prompte, en raison des capitaux qu'il peut avoir à perdre ou des faillites qu'il aura à essuyer. » (M. Ambr.-Firmin Didot, *Note pour une imprimerie composée de quatre presses et d'une mécanique*. 1810.)

« Jusqu'à la chute de l'Empire, l'imprimerie avait maintenu l'usage, fondé sur une longue expérience, de prendre pour base du prix d'impression la somme payée aux ouvriers compositeurs et pressiers par le *patron*, ou maître imprimeur, en ajoutant : 1° une somme égale à la moitié de ce prix (soit 50 pour 100) comme l'équivalent des déboursés, consistant en usure des caractères, encre, lectures d'épreuves, travail d'ouvriers dits *en conscience*,

l'emploi des machines, qui coûtent fort cher d'achat et d'entretien, et dont les tirages ne sont souvent payés, prix de *revient*, que 1 fr. 50 centimes la rame de format moyen, et quelquefois moins[1], tandis que ceux des presses à bras s'élèvent, pour des formats analogues, jusqu'à 5 et 6 fr. Or, le taux des étoffes et bénéfices reposant, comme on sait, sur le prix de main-d'œuvre, et les frais généraux (loyer, patente, impositions, non-valeurs, prix de journée des correcteurs, ouvriers et ouvrières, et objets divers de consommation) s'augmentant de plus en plus, il en résulte une énorme perte sans aucune compensation possible. Un simple calcul démontrerait l'exactitude de cette observation.

Il est juste de mentionner ici les mécaniciens français qui ont contribué aux perfectionnements de la presse mécanique : ce sont MM. Giroudot, Gaveaux, Thonellier, Normant, Selligue, Dutartre, Tissier, Rousselet, Capiomont et Dureau, Alauzet, Rebourg et Varin.

Entraîné par la description de ces inventions nouvelles, nous avons omis de parler, à sa date, de la fabrication du papier sans fin, qui se rattache naturellement à la typographie, et dont la première idée appartient à un nommé Robert, ouvrier de François Didot dans sa papeterie d'Essonne.

Cette fabrication, pour laquelle des machines avaient été construites en Angleterre avant 1815, fut introduite en France, peu après cette époque, dans plusieurs papeteries, entre autres, dans celles de MM. Canson et Firmin Didot frères.

chargés de maintenir en ordre les nombreux caractères d'une imprimerie, révision des tierces, loyer, etc., etc.; enfin cette multitude de faux frais, parmi lesquels figurent la soie, le parchemin et les blanchets en drap, dont l'ensemble est désigné en imprimerie par le nom d'*étoffes;* 2° une somme égale au quart du prix payé aux ouvriers compositeurs et pressiers (soit 25 pour 100) à titre de *bénéfice*.

« C'était sur cette somme dite *bénéfice* que le maître imprimeur prélevait l'escompte des règlements à long terme que lui faisaient les libraires pour les *étoffes* seulement; car aucune somme n'était alors déboursée par le maître imprimeur pour la paye des ouvriers, puisque chaque samedi c'était le libraire qui fournissait à l'imprimeur les fonds nécessaires pour solder le travail hebdomadaire.

« En s'écartant de ces sages principes, les ruines ont succédé rapidement aux ruines, et l'imprimerie a vu disparaître successivement les anciennes familles qui tenaient autrefois à honneur de transmettre de père en fils l'exercice de leur profession. » (M. Ambr.-Firmin Didot, ouvr. cité.)

[1] On nous a affirmé qu'un imprimeur considérable de Paris tirait de grands formats à 2 fr. 50 c la rame, étoffes et bénéfices compris.

La fabrication des papiers sans fin remplace presque entièrement aujourd'hui la fabrication à la forme; mais ces papiers n'offrent pas, à beaucoup près, les garanties de durée des papiers à vergeures ou à la forme, dont la fabrication, déjà fort restreinte, et qui n'existe plus guère que pour les papiers communs[1], finira par être totalement abandonnée.

Le papier continu est, en général, d'un très-beau blanc et d'une pâte très-unie, conditions très-favorables à l'impression; mais les matières textiles employées pour sa fabrication, leur trituration et leur blanchiment par les acides, le rendent cassant et susceptible de jaunir. Il est donc à souhaiter que la chimie, qui de nos jours fait tant de progrès, découvre des moyens de faire disparaître ces graves défauts.

Tel était à peu près l'état de la typographie, lorsque surgit la révolution de 1830.

A partir de cette époque, l'imprimerie de Paris prit de nouveaux développements; de nombreux journaux *illustrés* furent créés et mis à la portée des classes laborieuses par leur bon marché, que facilitait l'emploi des machines, dont l'activité s'est accrue d'une manière prodigieuse, surtout depuis la révolution de 1848.

Au milieu de ces développements, qui révèlent en même temps les bienfaits de la liberté et la marche rapide de la civilisation, notre phalange typographique, déjà si riche en hommes de talent, s'est recrutée successivement parmi des artistes nouveaux, dont les travaux ont augmenté encore les ressources de l'art et apporté de notables économies dans ses produits.

Ainsi, M. Duverger, imprimeur à Paris, a exposé en 1834 les résultats d'un système dont il est l'auteur, lequel consiste à exécuter typographiquement la musique au moyen de la stéréotypie, en moulant dans le plâtre les pages composées en caractères mobiles, et qui ne contiennent que les notes et les portées. Le tracé des lignes est fait ensuite dans ce moule en plâtre par un procédé mécanique; en sorte que le cliché que l'on retire du moule ainsi complété donne, à la fois réunies, les notes, les portées et les lignes exemptes de la brisure qui se fait toujours remarquer dans la musique exécutée par les procédés purement typographiques de Fournier jeune, graveur du XVIIIe siècle, dont nous avons déjà parlé[2].

Mais la main-d'œuvre de ce moyen nouveau est fort dispendieuse,

[1] La fabrication des papiers à la cuve ou vergés existe encore en Bretagne, en Normandie et dans le Maine.

[2] Voir M. Ambr.-Firmin Didot, ouvrage cité.

et nous croyons pouvoir dire qu'il ne peut être utilisé avec quelque avantage que pour des œuvres tirées à un grand nombre d'exemplaires, ou lorsque des morceaux de musique sont intercalés dans du texte.

M. Duverger est en outre l'auteur, à l'imitation de Firmin Didot, d'un procédé d'impression des cartes géographiques par la typographie, lequel consiste à incruster, dans une table de plomb, des filets très-minces en cuivre, avec lesquels il dessine les contours des rivages et des fleuves; puis il applique là où il convient des petites pièces clichées et découpées indiquant les chaînes de montagnes ou portant le nom des villes et des pays. Ces petites pièces et ces mots, qu'on peut ployer, ne tiennent pas plus de place qu'ils n'en occuperaient sur les planches en taille-douce. On les soude ensuite sur ces tables de plomb, qui peuvent s'imprimer à la presse mécanique[1].

Ces procédés sont ingénieux, sans doute, et témoignent de l'intelligence de leur auteur, mais ils n'arriveront jamais à l'état pratique et de véritable industrie, et ne seront, selon nous, pour le public que des objets de pure curiosité.

Depuis Papillon, graveur du roi sous Louis XV, et auquel nous devons un Traité historique et pratique de la gravure sur bois, la xylographie était à peu près restée stationnaire en France, tandis que l'Angleterre avait produit en ce genre des œuvres remarquables. Ce n'est qu'à partir de 1830 que la gravure sur bois prit à Paris quelques développements, et fit naître la nouvelle et charmante industrie des livres *illustrés*. C'est alors que l'on vit paraître l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, par Charles Nodier. Cette spirituelle fantaisie fut suivie d'une foule de fort belles publications : Lesage, Boileau, Molière, La Fontaine, Cervantes, Fénelon, Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Balzac, tous les auteurs classiques et romantiques anciens et modernes, sortirent *illustrés* des presses parisiennes[2].

De véritables chefs-d'œuvre ont été produits dans ces illustrations par nos artistes français, au nombre desquels nous citerons, comme dessinateurs : MM. Devéria, Tony Johannot, Gigoux, Aimé Chenavard, Français, C. E. Clerget, Grandville, Janet-Lange, Gérard Séguin, Bertall, H. Gérente, E. Wattier, Gustave Doré; comme graveurs sur bois : MM. Brevière, graveur breveté de l'Imprimerie impériale, Thompson, Porret, Godard, Andrew, Best et Leloir, Hébert, Piaud,

[1] Voir M. Ambr.-Firmin Didot, ouvr. cité.

[2] Voir la Notice fort curieuse de M. Brevière sur la xylographie ou gravure sur bois.

Lavoignat, Lacoste père et fils, Dujardin, Pennemaker, Lavieille, Pisan, Carbonneau, qui éclipsèrent bientôt leurs rivaux d'outre-mer, et élevèrent l'art de la gravure sur bois à un degré dont il serait difficile de dépasser les limites.

Nous ne parlerons que pour mémoire du clavier mécanique de MM. Young et Delcambre, exposé en 1844, et destiné à remplacer le travail manuel de l'ouvrier compositeur. Cette ingénieuse machine offre de telles difficultés dans l'application, qu'elle n'a eu jusqu'à ce jour aucun résultat pratique; mais elle pourrait figurer avantageusement dans un musée typographique, où elle exciterait l'attention et la curiosité des hommes de l'art.

Nous pourrions en dire autant des machines à distribuer de ces inventeurs.

Des gravures sur pierre ont été exposées, la même année, par M. Tissier. Ce procédé, appelé *tissiérographie,* consiste à obtenir sur pierre, *en relief,* les tailles que la gravure en taille-douce, ou chalcographie, donne *en creux.* En sorte que ce sont les parties qui, dans la taille-douce, étaient préservées par le vernis, qui sont au contraire dépourvues de vernis, afin qu'étant mordues par les acides, le trait fait au vernis soit préservé contre leur action[1].

C'est aussi en 1844 que M. Marcellin Legrand, enlevé trop tôt à la typographie, exposa un caractère chinois gravé sur acier et composé d'éléments mobiles, de manière à réduire le nombre des poinçons de ce caractère à six ou sept mille, lorsque le dictionnaire chinois de Kang-hi se compose de quarante-deux mille sept cent dix-huit signes ou groupes.

Un caractère chinois, gravé sur bois par Delafond d'après ce système, imaginé par MM. Abel-Rémusat et Klaproth, membres de l'Institut et savants sinologues, existait déjà à l'Imprimerie impériale depuis 1828. Il a été imprimé dans cet établissement un catalogue de ces caractères, classés par ordre de clés ou rudiments, et numérotés.

En 1847, M. Paul Dupont a reproduit, par son procédé de la lithotypographie, un fac-simile du tome XIII de la collection *Rerum Gallicarum et Franciscarum Scriptores,* publiée par les Bénédictins et continuée par l'Institut. Ce treizième volume, détruit pendant la révolution, rendait incomplet un grand nombre d'exemplaires de cette précieuse collection. Par ce procédé, M. Paul Dupont[2], qui compte

[1] Voir M. Ambr.-Firmin Didot, ouvrage cité.

[2] M. Paul Dupont est l'auteur d'une *Histoire de l'imprimerie,* publiée en 1854.

aujourd'hui parmi nos célébrités typographiques, a rendu à la bibliographie un véritable service.

Un des plus habiles graveurs de ce temps-ci, M. Derriey, a apporté son œuvre au progrès de la typographie par des vignettes aussi remarquables par le goût du dessin et leur exécution, que par les procédés ingénieux des moules *à noyaux* adaptés à la matrice; ce qui permet d'insérer des textes dans ces vignettes, pour la plupart composées d'éléments mobiles, en suivant les courbes et les inclinaisons des *traits de plume* qu'elles représentent avec une perfection égale à celle que l'on obtient par la gravure en taille-douce pour des ornements calligraphiques.

Le spécimen qu'a produit M. Derriey, en 1849, est un des plus curieux qui aient été publiés jusqu'à ce jour, autant par la richesse qui lui est propre, que par les impressions en or, en argent et en couleur qui le distinguent.

C'est à l'Exposition de cette même année que M. Petyt exposa une machine destinée à fabriquer des caractères d'imprimerie en cuivre, étirés et estampés à froid, au lieu d'être coulés. Cette machine pourrait façonner trente-six mille lettres par jour, et remplacer le travail de dix ouvriers; de sorte que ces caractères, dits *apyrotypes,* tout en offrant beaucoup plus de durée, coûteraient moins cher de main-d'œuvre que ceux en matière ordinaire fondus à la main [1]. Toutefois, les caractères de M. Petyt ne sont pas devenus, que nous sachions, d'un fréquent usage dans l'imprimerie de Paris.

Nous pouvons considérer comme un progrès, à cause de la difficulté vaincue, la charmante édition, dite *miniature,* des *Fables de La Fontaine,* imprimée par M. Henri Plon et exposée en 1849 par MM. Laurent et de Berny. Le caractère, gravé par Ramé, dont nous avons à regretter la perte encore récente, et fondu sur deux points et demi, est d'une remarquable pureté. La fonte et la composition des formes ont été exécutées chez ces habiles fondeurs, dont les nombreux spécimens offrent une des plus grandes et des plus riches variétés de nos vignettes et de nos types modernes.

Les *Fables de La Fontaine* et *Vert-Vert,* imprimé également avec les types microscopiques de MM. Laurent et de Berny, sont des chefs-d'œuvre.

La *galvanoplastie,* inventée par M. Jacobi, de Saint-Pétersbourg, et appliquée primitivement à la dorure et à l'argenture de divers produits, est devenue un utile auxiliaire de la typographie. Au moyen de

1 Voir M. Ambr.-Firmin Didot, ouvrage cité.

ce procédé, qui se rapproche de la stéréotypie, mais qui lui est supérieur, on ménage soit les poinçons de caractères, soit les gravures sur bois, en prenant sur ces objets, soumis à l'action de la pile galvanique, des matrices en cuivre qui donnent plus de netteté et de durée que les clichés obtenus par la stéréotypie.

L'Imprimerie impériale, MM. Firmin Didot frères et M. Hulot, chimiste et mécanicien attaché à l'hôtel des Monnaies de Paris, ont fait usage de ce procédé avec succès. C'est sur des planches électrotypiques que ce dernier a reproduit trois cents figures offrant la répétition parfaitement identique d'une tête gravée originairement en acier, et donnant, par un seul coup de presse typographique, trois cents figures servant de timbres-poste.

Trois autres procédés, qui ne sont pas non plus du domaine de la typographie proprement dite, mais qui s'y rattachent comme la galvanoplastie, ont paru à l'Exposition universelle de Londres en 1851 ; ce sont : la *galvanoglyphie*, la *chimitypie* et la *panéiconographie*.

Nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter à M. Ambroise-Firmin Didot, rapporteur du XVIIe jury à cette Exposition, la description textuelle de ces procédés.

« 1° La *galvanoglyphie* consiste dans une opération très-simple. Lorsque le graveur a fait mordre à l'eau-forte son trait sur une planche en zinc, au lieu d'enlever le vernis dont il avait d'abord couvert cette planche, c'est sur ce vernis même qu'il étend successivement, avec un rouleau, de légères couches d'encre siccative qui, sans entrer dans les tailles, ne se déposent que sur le vernis primitif. Au moyen de ces couches superposées, les creux de la gravure acquièrent une profondeur de plus en plus grande. Alors la plaque ainsi préparée est descendue dans une pile galvanique où se forme une autre planche en contre-épreuve, dont le relief est égal au creux que l'on avait obtenu par l'effet des couches superposées. »

« 2° La *chimitypie*. Après avoir gravé à l'eau-forte un dessin sur une plaque de zinc, on en enlève le vernis, puis on fait fondre sur cette plaque du métal fusible (alliage d'étain et de bismuth réduit en poudre). Quand il est refroidi, on le rabote jusqu'au niveau de la plaque de zinc, de manière à ce qu'il ne reste de ce métal fusible adhérant à la planche que ce qui est resté dans le creux de la gravure. Alors cette plaque de zinc ainsi alliée au métal fusible est soumise à l'action d'un acide ; et comme de ces deux métaux, dont l'un est négatif et l'autre positif, le zinc seul est mangé par l'acide, il en résulte que le métal fusible entré dans les creux de la gravure reste en relief, lequel peut être ensuite imprimé par la presse typographique. »

« 3° La *panéiconographie*. Par cette invention, M. Gillot, de Paris, reproduit toute gravure lithographique, autographique, typographique ; tout dessin au crayon ou à l'estompe, toute gravure exécutée soit à l'eau-forte, soit au burin.

« Lorsque sur une plaque de zinc un report à l'encre lithographique d'une gravure ou d'un dessin est opéré, on encre avec un rouleau ce report, puis, au moyen d'un tampon en ouate, on la saupoudre de colophane réduite en poudre impalpable. Elle adhère aux parties grasses et les solidifie.

« On place ensuite la plaque au fond d'une caisse remplie d'eau acidulée de cinq jusqu'à douze degrés, et, après une demi-heure d'un mouvement lent de bascule donné à la boîte, le relief est obtenu, si c'est un dessin au crayon.

« Si le dessin offre un travail en tailles plus espacées, on retire la plaque de temps en temps pour l'encrer fortement à l'encre lithographique ; et, après avoir de nouveau enduit de colophane cet encrage, on réitère l'opération dans la boîte remplie d'eau acidulée. Cette opération est répétée jusqu'à ce qu'on ait obtenu le creux nécessaire. Les grandes parties blanches sont enlevées à la scie à repercer. »

La mécanique étendant successivement ses bras de fer vers toutes les industries, dont elle devient, pour ainsi dire, comme le moteur universel, la fonderie typographique a eu aussi son progrès, constaté par la production de quatre moules à refouloir de l'invention de MM. William Johnson de Londres ; Logée et Laval, Foucher, et Poirier de Saint-Charles, de Paris, qui ont apporté une notable économie dans la fonte des caractères. Ces machines, d'un mouvement facile et peu volumineuses, peuvent produire jusqu'à vingt mille lettres par jour, remplaçant ainsi les bras de six ouvriers fondeurs.

A notre grand regret, nous n'avons point à signaler de progrès de quelque importance dans la fabrication française des encres typographiques. Malgré de louables efforts, nos fabricants n'ont pu retrouver encore les qualités qui constituaient les encres fabriquées par les imprimeurs du XVIe siècle, jaloux de leur renommée, ni même atteindre celles de fabrication anglaise. Toutefois, quelques améliorations récentes témoignent qu'ils ne négligent aucun moyen de rivaliser avec nos voisins d'outre-mer, et de rendre aux encres d'imprimerie les qualités qu'elles ont perdues depuis longtemps.

Il est quatre choses, indépendamment des soins donnés à la main-d'œuvre de l'impression, sans lesquelles il devient impossible d'arriver à la perfection des tirages typographiques : caractères neufs et bien fondus, beau papier, rouleaux bien fabriqués et encres irréprochables.

Nous possédons les trois premières, mais nous avons parfois recours, pour la dernière et l'une des plus essentielles, à des fabricants anglais, surtout lorsqu'il s'agit d'impressions de luxe et d'une exécution difficile. Nous serions heureux d'avoir à constater un progrès d'où dépendent la réputation de nos fabricants et, chose non moins désirable, la belle exécution des livres et leur conservation.

Nous ne saurions passer sous silence quelques améliorations de détail qui, bien que de peu d'importance en elles-mêmes, contribuent beaucoup, néanmoins, au perfectionnement des tirages typographiques, telles que le glaçage des papiers préalablement à l'impression, le remplacement des blanchets de molleton par des blanchets de drap, de mérinos ou même de soie, étoffe qu'on a substituée également à la toile et au parchemin dont on se servait anciennement pour le grand et le petit tympan des presses.

Ajoutons que pour des ouvrages de luxe, et surtout à gravures, la *mise en train* se fait avec des découpures de papier Joseph, beaucoup plus doux que les papiers ordinaires. La mise en train une fois terminée, on la place sur le petit tympan, afin d'éviter un foulage nuisible à la pureté de l'impression.

Divers artistes, tels que MM. Delafond, Petitbon, Lœulliet, Ramé, Lombardat, graveurs typographes; Henri Fournier, Jules Claye, Everat, Duverger, Henri Plon, Lahure, imprimeurs à Paris; Mame de Tours; Esnaut de Moulins, et Silbermann de Strasbourg, se sont montrés par leurs travaux, comme tous les artistes que nous avons déjà cités, les dignes émules de leurs devanciers et les soutiens ardents de la typographie.

L'Imprimerie impériale, ce vaste sanctuaire de l'art, n'est pas restée en dehors du progrès qui s'opérait autour d'elle depuis quarante ans. Indépendamment des types, soit français, soit étrangers[1], qu'elle fit graver sous l'Empire, la Restauration et le Gouvernement de Juillet, elle publia, en 1830, un Album dans lequel elle réunit des spécimens de ces divers caractères, une carte géographique imprimée avec des caractères mobiles, et des impressions en or et en couleur exécutées par ses procédés, et qui lui valurent des éloges mérités. On sait avec quel luxe l'Imprimerie impériale a exécuté son grand Spécimen publié en 1845, la *Collection orientale*, l'*Imitation de Jésus-Christ* et *les Évangiles*, ouvrages où brillent des ornements imprimés avec une perfection qui élève ces beaux livres à la hauteur de nos plus remarquables chefs-d'œuvre.

[1] Voir, dans notre ouvrage déjà cité, le spécimen général des caractères étrangers de l'Imprimerie impériale.

Cet établissement vient d'exposer à Londres le spécimen d'un procédé dit *héliotypie*, qui forme un nouvel et ingénieux auxiliaire de la typographie.

Ce procédé, déjà connu dans l'industrie, consiste à prendre par la photographie, sur une couche de gélatine préparée à cet effet, l'empreinte des caractères que l'on veut reproduire; puis, à obtenir sur cette empreinte une matrice qui, soumise à l'action de la pile galvanique, donne un cliché en cuivre sur lequel on opère l'impression par la presse typographique.

L'Imprimerie impériale vient, en outre, de publier, sous le titre d'*Essais de pyrostéréotypie*, un nouveau procédé d'impression de la musique par la typographie [1], lequel consiste en des planches solides, fondues d'un seul jet, dans un moule-matrice en bois, gravé en creux avec la machine à brûler employée par les imprimeurs sur étoffes.

Les opérations à l'aide desquelles ces planches sont obtenues présentent une grande analogie avec celles de la frappe des notes sur les planches d'étain, telles qu'on les pratique aujourd'hui pour l'impression chalcographique.

Un bloc de bois de tilleul, convenablement dressé, remplace la planche de métal. Sur celui-ci, comme sur celui-là, on trace à l'avance la place et l'écartement des portées, la division des mesures, la répartition des notes.

Dans cet état, le bloc est placé dans la machine à brûler, munie successivement des différents poinçons d'acier représentant les signes, les clefs ou les notes, et qui, chauffés par un double jet de gaz d'éclairage, sont enfoncés dans le bloc autant de fois qu'ils doivent figurer dans la page; ils y pénètrent à une profondeur déterminée et y laissent une empreinte nette et uniforme.

Le moule ainsi établi se complète par l'addition de bandes de carte d'une épaisseur égale à celle qu'on veut donner à la planche ou cliché, et qu'on rapporte sur les bords; on le ferme enfin à l'aide d'une plaque de fonte bien dressée, puis on l'ajuste entre les jumelles d'une petite presse montée à charnière sur une cuve remplie d'eau.

Cette disposition de la presse permet de faire prendre au moule, soit la position horizontale pour l'ajustement des pièces, soit la position verticale pour le coulage de la matière en fusion, qui s'effectue

[1] Pierre Atteignant, libraire, imprima, en 1527, un ouvrage intitulé: *Chansons nouvelles à quatre parties*, recueil dans lequel la note de la musique est imprimée en caractères mobiles. C'est le plus ancien chansonnier imprimé en France avec des types mobiles; mais ce procédé était en usage à Venise et à Augsbourg dès la fin du XVe siècle.

par l'orifice ménagé à cet effet. L'eau contenue dans la cuve sert à activer le refroidissement du moule [1].

L'application à la typographie du procédé que nous venons de décrire semble appelée à rendre de nouveaux services, non-seulement pour l'impression de la musique, mais encore pour celle de toutes les figures au trait, à lignes courbes ou diagonales, si difficiles à exécuter avec les matériaux ordinaires dont l'imprimerie dispose, ou si coûteux à graver.

Mais des soins importants, des conditions essentielles échappent de plus en plus aux produits de la typographie moderne. A l'incorrection des textes, déjà souvent signalée [2], est venue se joindre l'introduction,

[1] Voir les planches de l'ouvrage cité.

[2] Voir le poëme de Henri Estienne, intitulé : *Artis typographicæ Querimonia de illiteratis quibusdam typographis, propter quos in contemptum venit*, 1569; ouvrage « surtout dirigé, a dit M. Antoine-Auguste Renouard, dans ses *Annales de l'imprimerie des Estienne*, contre les imprimeurs qui, par leur honteuse ignorance, attirent le mépris sur l'art typographique. »

René Chartier, docteur et professeur de médecine en 1638, qui publia les œuvres d'Hippocrate et de Gallien en grec et en latin, émet le vœu, dans l'une des préfaces de ces éditions, qui, malgré tous les soins qui furent apportés à la lecture des épreuves, sont peu correctes : 1° que toute impression qui contiendrait un certain nombre de fautes soit supprimée; 2° que tout maître imprimeur soit tenu de savoir les langues grecque et latine; 3° que les appointements des correcteurs soient portés plus haut (*a*), et qu'on n'en prenne que de très-habiles; 4° qu'il y ait toujours trois correcteurs pour voir chaque épreuve une fois l'un après l'autre.

Ce dernier vœu, nous l'avons formé nous-même et exprimé dans une proposition à l'un de MM. les directeurs de l'Imprimerie impériale, lorsque nous faisions encore partie de cet établissement. Nous ne saurions dire ici quels obstacles s'opposèrent à son adoption.

Dans un édit de 1649, relatif à l'état de l'imprimerie à cette époque, Louis XIV signale la négligence apportée dans la correction des livres. Il ordonne « qu'à l'avenir les imprimeurs ne prendront que des apprentis *congrus* en langue latine et qui sachent lire le grec, dont ils auront certificat du recteur de l'Université, à peine de 300 livres et de nullité du brevet. »

(*a*) Les correcteurs de l'Imprimerie impériale reçoivent jusqu'à 5,000 fr. de traitement. Il serait à souhaiter que MM. les Imprimeurs du commerce pussent suivre cet exemple; mais la quotité des *étoffes* étant souvent trop restreinte pour faire face à leurs frais généraux, il leur est impossible de rétribuer suffisamment leurs correcteurs, et de donner à la lecture des épreuves tous les soins que réclame cette partie si aride, si difficile et si importante de la typographie. Aussi, des hommes de mérite et de savoir ne se font-ils plus correcteurs par vocation, comme au XVI[e] siècle : ils le deviennent par nécessité.

dans des éditions d'ouvrages sérieux, de caractères de fantaisie et de formes souvent bizarres ou hétérogènes mêlés à nos caractères classiques; l'emploi de types de formes mutilées; enfin, le retour à des formes grêles et disgracieuses dont l'origine remonte au berceau de l'art. Mais,

Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

Les ressources du bon et du mauvais goût étant épuisées, des novateurs mal inspirés ne trouvent rien de mieux à faire que de ressusciter des formes renouvelées, nous ne dirons pas, des Grecs, mais des Romains : car une partie de celles dont nous faisons la critique rappelle les inscriptions latines [1] du siècle d'Auguste, que prirent pour

[1] Les lettres latines ou majuscules sont le premier alphabet mis en usage chez les Romains; elles sont appelées aussi *lettres attiques*, de ce qu'elles furent perfectionnées et mises en honneur à Athènes. On sait que ces lettres ont été introduites, en partie, dans l'alphabet grec.

On ne connaît pas au juste l'origine des lettres courantes droites ou minuscules; mais, au dire d'auteurs anciens, elles étaient déjà en usage à la naissance de l'empire romain, si l'on en juge par les formes de celles avec lesquelles César écrivit son testament. Ce qui paraît certain et pourrait faire remonter cette origine beaucoup plus haut, c'est que tous les peuples ont pris, aussitôt que leurs relations en ont fait sentir la nécessité, une manière de figurer leurs lettres qui les rendît plus expéditives pour l'usage commun de leurs affaires, en laissant, par une sorte de respect et de vénération, l'unité de formes à leurs lettres primitives, pour leurs actes publics, leurs inscriptions et leurs monuments.

Quant aux majuscules et aux lettres courantes penchées, dites *italiques*, elles ont été primitivement employées par les Alde, célèbres imprimeurs de l'Italie.

Dès le commencement du XVIe siècle, on reconnut tout ce qu'avaient de disgracieux et de disproportionné les types primitifs de l'alphabet latin ; et nous trouvons, dans un recueil publié en 1535 par Ugo da Carpi, intitulé: *Thesauro de scrittori*, etc., et contenant, outre divers caractères d'écriture gravés sur bois, soit en creux, soit en relief, des modèles de caractères courants figurés d'après des principes géométriques et plus élégants que les types primitifs.

Quinze ans après, c'est-à-dire en 1550, Juan de Yciar publia, à Saragosse, un recueil de même nature, dans lequel les formes des caractères romains s'éloignent, plus encore que dans le précédent, de celles adoptées en France à la fin du XVe siècle.

Ce fut également en suivant ces perfectionnements progressifs, et d'après des proportions géométriques, que Grandjean, Alexandre et Luce, exécutè-

modèles les importateurs de l'imprimerie en France, Ulrich Gering, Martin Crantz et Michel Friburger, que Jean de La Pierre et Guillaume Fichet, docteurs en théologie, avaient appelés d'Allemagne à Paris en 1469 ou 1470, et qu'ils installèrent dans les bâtiments de la Sorbonne.

Ces formes furent modifiées sous François Ier, époque à laquelle Claude Garamond; renonçant aux formes gothiques et semi-gothiques, exécuta, d'après les beaux types vénitiens de Nicolas Jenson et d'Alde Manuce, des caractères romains et italiques qui furent généralement adoptés, et que l'on désigna sous le nom de *caractères de l'Université*[1].

Nous en appelons donc de tous nos vœux à la fermeté de MM. les Imprimeurs de Paris, qui ne peuvent souscrire volontiers, et sans se rendre coupables envers le progrès de la typographie, à un caprice qui fait rétrograder l'art de quatre siècles!

Une telle perversité du goût, un tel abandon des conditions qui constituaient naguère l'imprimerie, transforment ce bel art en un métier vulgaire, et ne font plus de nos typographes que des entrepreneurs d'impressions, travaillant à des prix souvent onéreux, et assujettis, par la nécessité, aux volontés d'une clientèle plus ou moins étrangère aux usages et aux règles typographiques.

Aussi, n'a-t-on pas craint, dans un recueil en ce moment en cours de publication, de mettre l'Imprimerie impériale, qui soutient cependant avec honneur son antique renommée, au rang des *grandes* USINES *de France!* Pauvre Imprimerie impériale, à quoi donc t'ont servi ta gloire et tes succès!

Cette notice étant déjà fort étendue pour la place réservée à ces sortes de matières dans le *Bulletin du Bouquiniste;* nous avons dû signaler, en quelques lignes seulement, la pente dangereuse que suit la typographie et sa dégénération. Dans l'état d'abaissement et de souffrance où elle se trouve placée, la Chambre des imprimeurs acquerrait des titres à sa reconnaissance, en prenant auprès du Gouvernement l'initiative de réformes capables de ramener l'art aux tra-

rent, sous Louis XIV, une typographie destinée spécialement au service de l'Imprimerie royale, et qui fut considérée comme un chef-d'œuvre de l'art, tant elle était supérieure aux typographies qui l'avaient précédée.

Toutefois, Grandjean, qui lui-même avait concouru à l'établissement des modèles géométriques adoptés pour les types royaux, fut obligé d'en négliger quelques parties, et de consulter plutôt ses yeux que le compas. C'est, du reste, ce que font encore aujourd'hui nos graveurs typographes.

[1] Voir ces caractères à la fin de notre ouvrage déjà cité.

ditions savantes que nous ont léguées les illustres imprimeurs de l'époque de la renaissance des lettres ; en cherchant par son influence à rétablir la sécurité dans cette intéressante industrie, aujourd'hui aux abois, et en rappelant les typographes à l'observation des règles et des soins de détail qui firent pendant si longtemps sa splendeur et sa prospérité.

Alors, la noble profession [1] dont les membres étaient autrefois honorés de la visite des souverains [2] et admis au nombre des commensaux de la maison du roi, redeviendrait ce qu'elle n'eût jamais dû cesser d'être, c'est-à-dire, LE PREMIER DES ARTS INDUSTRIELS.

Paris, 1er novembre 1862.

[1] « Louis XII, dans son privilége donné à Blois le 9 avril 1513, accorde en quelque sorte des lettres de noblesse à l'imprimerie de Paris, en l'exemptant d'un impôt considérable et de tout droit de péage sur les livres. » (Ambr.-Firmin Didot, ouvrage cité.)

[2] Robert Estienne recevait de fréquentes visites de François Ier.

Dans une visite qu'elle fit à l'imprimerie de Robert Estienne III, Jeanne d'Albret, mère de Henri IV, improvisa le quatrain suivant :

Art singulier, d'ici aux derniers ans
Représentez aux enfants de ma race
Que j'ai suivi des craignant Dieu la trace
Afin qu'ils soient les mêmes pas suivants.

En 1814, l'empereur Alexandre visita l'imprimerie de M. Firmin Didot, auquel il confia deux jeunes Russes pour qu'il les instruisît dans l'art typographique.

FIN.

Paris. — Imprimé chez Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.

DU MÊME AUTEUR :

HISTOIRE DE L'IMPRIMERIE IMPÉRIALE DE FRANCE

SUIVIE DES SPECIMENS DES TYPES ÉTRANGERS ET FRANÇAIS DE CET ÉTABLISSEMENT.

Paris, Imp. imp., 1861. Un beau volume in-8º......... 12 fr.

PARIS.—IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS,
55, quai des Augustins.

